

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII	Nº 717	enero-febrero [2006]	Madrid [España]	ISSN: 0210-1963
-----------------	--------	----------------------	-----------------	-----------------



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES COMO CAMPO DE INVESTIGACIÓN EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Patricia Molins de la Fuente

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

ABSTRACT: *Research in the museum has a wide territory before it, involving not only the works, but also how they are arranged and displayed, the narration established with them.*

Various exhibitions prepared by the author show different aspects of research in the museum that affect museology as a vehicle for a history of art that is distinct from and complementary to the academic discipline.

KEY WORDS: *MNCARS, Modern art, Visual culture, Exhibitions display.*

Desde su fundación, el Museo ha contribuido al conocimiento y estudio del arte contemporáneo principalmente a través de las publicaciones, y más concretamente de los catálogos relacionados con las exposiciones temporales. Estas, a las que me referiré a continuación y específicamente a aquellas en las que he trabajado, son la faceta más visible de la investigación que se realiza en el Museo. Pero hay otros aspectos esenciales a más largo plazo a los que no querría dejar de referirme, precisamente por ser menos conocidos de puertas afuera, y porque afectan fundamentalmente a la colección, la clave del Museo alrededor de la cual basculan las exposiciones temporales.

Debido a la ambición experimental que caracteriza el arte del siglo XX, las obras de la colección presentan una diversidad y complejidad de soportes, materiales y técnicas que dificultan su presentación y conservación, obligaciones fundamentales del Museo. Un problema que se agrava tras el fallecimiento de los artistas y cuando los componentes de las obras quedan obsoletos. ¿Cómo montar o restaurar las obras? El Departamento de Restauración está implicado actualmente en un ambicioso programa europeo de estudio de las instalaciones artísticas, trabajando en activa colaboración con los artistas, a los que se entrevista para conocer mejor sus obras y su opinión sobre como éstas deben mostrarse, mantenerse y, en su caso, repararse. Igualmente importante me parece la tarea que

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 717 enero-febrero (2006) 83-86 ISSN: 0210-1963

RESUMEN: La investigación en el museo tiene un amplio territorio ante sí, del que no forman parte solo las obras, sino también los modos en que se agrupan y muestran, la narración que se establece con ellas. A través de varias exposiciones comisariadas por la autora se muestran aspectos de la investigación en el museo que atañen a la museología como vehículo de una historia del arte distinta y complementaria a la académica.

PALABRAS CLAVE: MNCARS, Arte contemporáneo, Cultura visual, Montaje.

desarrolla el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo. Junto al acopio de bibliografía actual el Centro está reuniendo un importante archivo histórico, del que pueden destacarse la recuperación de revistas españolas y de archivos privados (Solana, la galerista Juana Mordó o el director del Museo de arte contemporáneo Fernández del Amo). Además, desde ese departamento se canaliza la elaboración de catálogos razonados, y la organización de exposiciones dedicadas a estudiar el contexto artístico, y especialmente la labor de galerías históricas. Todas esas tareas constituyen en sí un trabajo de investigación, además de proporcionar una infraestructura al servicio de futuros estudiosos. Por su parte, el Departamento de Colecciones realiza una investigación esencial para el museo, catalogando y estudiando sus fondos, además de realizar exposiciones y publicaciones sobre aspectos parciales de los mismos.

Las exposiciones temporales, como he dicho el aspecto más visible de la investigación producida desde el museo, se canalizan principalmente a través del Departamento de Exposiciones Temporales, en el que yo empecé a trabajar el año 2001, contratada como comisaria y coordinadora de exposiciones. Ya antes había colaborado con el museo, como comisaria externa, en una exposición organizada por el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. *Salomé. Un mito contemporáneo*, se presentó en la sala conocida

como Gabinete en la tercera planta del Museo. Creo que lo más interesante de esa exposición residía en su propio planteamiento y en la selección de obras más que en el estudio de las piezas en sí. En primer lugar por su enfoque temático, que por entonces era poco habitual. Ese enfoque permitía ampliar el espectro cronológico, geográfico y estético usual en el Museo, al introducir el simbolismo –sin apenas presencia en los museos españoles, y presentar conjuntamente obras importantes de artistas como Gustave Moreau o Puvis de Chavannes junto con obras menores de otros artistas, como Picasso o Munch, que no tendrían cabida en grandes exposiciones individuales; obras de artistas muy poco conocidos en España, como los checos Emil Filla o Drtikol, y por último obras de artistas considerados menores en el ámbito español, como Romero de Torres, Isunza, o el fotógrafo Josep Masana. Y sobre todo al presentarlas en relación con obras procedentes de otros ámbitos de eso que entonces comenzaba a denominarse la cultura visual: la danza (Loïe Fuller), el teatro (escenografías de Reinhardt o Alexandra Exter) o el cine (con un ciclo que incluía cine amateur español –Almodovar– junto cine comercial americano). Abordar el arte en una época de cambios radicales desde esa perspectiva transversal, que recoge las paradojas, dudas, avances y retrocesos de la creación, relacionando alta y baja cultura, yendo más allá de la visión lineal formalista, que hasta los años ochenta había predominado en la historiografía académica, fue en mi opinión la principal contribución de esa exposición.

Querría referirme también a una característica del montaje, acorde con el concepto de la exposición, que creo interesante y que he repetido siempre que he podido: la presentación de textos junto a las obras. Aunque el enfoque habitual en los museos sigue considerando que la confrontación del espectador con las obras debe ser directa, sin mediaciones explicativas, la falta de familiaridad del público con buena parte de las obras creo que hace recomendable en muchos casos la existencia de esas mediaciones, que no tienen porqué entorpecer la visión ni ser meramente pedagógicas. Buena parte de la investigación museística actual –y de la práctica artística– se ha centrado precisamente en los modos de presentación de las obras, tanto desde una perspectiva estética como ideológica y comunicativa. En el caso de *Salomé* introduje textos que creo que servían para activar la visión de las obras y enriquecer su sentido, aludiendo a cuestiones estéticas (Dali); subrayando los aspectos humorísticos, transgresivos, y el incipiente protagonismo de la mujer

como sujeto artístico (Loïe Fuller, Alexandra Exter), o las connotaciones simbólicas del asunto (Oscar Wilde, Michel Leiris, Ortega y Gasset, ...). Se trata de permitir hablar a los artistas o a sus compañeros de viaje (en una exposición con un tema tan literario como es el de la princesa Salomé), escritores y poetas, y ampliar así las vías de acercamiento del público a las obras. De esa manera se puede introducir la voz del artista como teórico, y confrontar la mirada actual con las interpretaciones y miradas de otras épocas, especialmente a través de fuentes originales.

En la exposición que comisarié en 1993, titulada *Suiza constructiva* y dedicada al arte suizo de orientación racional, con artistas fuertemente implicados en cuestiones pedagógicas y teóricas, incluí igualmente textos colocados en las paredes. La exposición mostraba pintura, escultura, carteles, fotografía, arquitectura y revistas. La mayor parte de los artistas presentes se habían dedicado a actividades diversas, tanto por necesidad económica como por convicción. La figura central, Max Bill, formado en la Bauhaus e impulsor de la Escuela de Ulm en los años cincuenta (que también ofrecía una formación artística integral), había sido pintor, escultor, arquitecto, diseñador gráfico e industrial, y un importante teórico. La exposición mostraba, de nuevo ampliando las fronteras de géneros habituales en el Museo, a artistas poco conocidos y prácticamente sin representación en las colecciones españolas, y que sin embargo forman un episodio coherente y muy influyente del desarrollo del formalismo en la posguerra. Querría subrayar la presentación de carteles, muebles, y proyectos arquitectónicos (en total casi 200 obras), dada la inexistencia de museos en España con colecciones internacionales que recojan ese tipo de objetos. Aunque la exposición no ofrecía avances en relación con el conocimiento de las obras o el periodo (años 30-60) en Suiza, si ponía en relación obras y géneros que no se habían expuesto nunca conjuntamente, además de rescatar obras de gran rareza que no habían sido valoradas ni mostradas anteriormente, como las fotografías de Binia Bill o una película del cineasta dadaísta Hans Richter, dedicada a la vivienda moderna.

Un tema actual de discusión museística gira en torno a las posibles formas de mostrar objetos funcionales en el Museo, puesto que tienen un valor de uso y no sólo estético, y responden a unas condiciones tecnológicas, de producción: no son esculturas. Aunque el diseño de mobiliario suizo de esos años tiene un carácter marcadamente

formalista, también los materiales y técnicas usadas fueron muy innovadores. El recurso para mostrar los muebles como objetos de uso cotidiano pero también como el fruto de un estudio formal, en el caso de *Suiza constructiva*, fue doble. Por un lado, en el catálogo se presentaron textos de época referidos al proceso de proyecto y fabricación de los muebles. Por otro, en el montaje, los muebles se exhibían sobre una tarima baja. Gracias a ello ofrecían una perspectiva ligeramente distinta de la habitual en una vivienda o en el comercio, y gozaban de una protección suficiente sin llegar a rodearse del aparato museístico de protección de las esculturas (urnas, cordones, pedestales), que condiciona su visión como "obras de arte". La selección de carteles y muebles en esta exposición fue también en esta dirección, intentado recoger obras que abarcaran el espectro sociológico y técnico de la producción y que por contraste o identificación establecieran un diálogo con la pintura presente en la exposición. También para la arquitectura rehuimos el recurso a planos originales o maquetas, para presentarla a través de fotografías con fragmentos interiores o exteriores, y sobre todo a través de una película de los años treinta que recoge la construcción y usos de un edificio, un documento excepcional en esa época que permite lo que podríamos definir, sé que simplificando la cuestión, presentar la construcción como un proceso vivo y complejo y no como un fetiche estático.

Ya me he referido a la labor investigadora que se realiza desde el Centro de Documentación, que contaba antes de trasladarse al nuevo edificio con una pequeña sala de exposiciones. Para ella comisarié dos pequeñas exposiciones, una que llevó el título de *Los humoristas del 27* y otra sobre la trayectoria de la *Galería Cadaqués*. De la primera me gustaría destacar la localización de obras –bocetos o impresos– de una serie de autores, como Tono, Jardiel Poncela, o Edgar Neville, que son conocidos sobre todo como escritores, y que sin embargo practicaron con asiduidad la ilustración, el cartelismo o el cine. Lamentablemente, por diversas razones no pudo presentarse un ciclo de cine que estaba previsto exhibir contemporáneamente. Aunque la exposición fue solo una primera aproximación al asunto, a la espera de que otros investigadores profundicen en él y sobre todo localicen obras de los autores, conseguimos encontrar algunos fondos desconocidos, gracias a familiares, a herederos de los editores para cuyas revistas habían trabajado, e incluso piezas de gran interés como un modelo de teatro infantil proyectado por Jardiel que se hallaba,

sin catalogar, en la Biblioteca Nacional. En este caso el acopio de material muy poco conocido y estudiado fue la principal aportación investigadora, que partía de un enfoque problemático desde el punto de vista museístico: la consideración del estatuto de originalidad de la obra. No hay espacio aquí para entrar en un tema esencial en el arte del siglo XX, como es el del concepto de original, tradicionalmente ligado a la obra única, en la "época de la reproducción técnica", por ello planteo únicamente el problema. ¿Deben presentarse como originales las obras impresas, es decir reproducidas y múltiples? Las ilustraciones, collages, fotomontajes.. que entrega el artista a la imprenta ¿deben considerarse como bocetos o como obras? Cada caso exige una valoración diferente, pero siempre desde la conciencia de que las fronteras entre boceto, original y reproducción son imprecisas y que, en este terreno, el valor económico o de colección no coincide con el artístico o de exhibición.

En cuanto a la exposición *Galería Cadaqués 1973–1997*, formaba parte como ya he dicho de una serie de exposiciones iniciada años antes por el Centro de Documentación y dedicada a estudiar el contexto del arte. La galería, pese a estar situada en un lugar marginal, tuvo una enorme importancia en los años de la transición, en los que se gestó el sistema artístico actual, al dar a conocer en España a artistas internacionales que no se habían expuesto anteriormente, exponiéndolos y colaborando con ellos en la producción de obra seriada. Gracias a su importante archivo es posible conocer algunos aspectos esenciales del arte conceptual en Cataluña o de la introducción de figuras como Beuys, Duchamp, Max Bill, Stella, Richard Hamilton o Dieter Roth, algunos de ellos además muy ligados a España a través de Cadaqués, y muy influyentes en el arte español de esos años de recuperación de la relación con la vanguardia.

Por último, estoy preparando actualmente una exposición titulada *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865–1939*, que se presentará el próximo 2007, y que comisario junto con Pedro G. Romero. El proyecto consiste en estudiar las relaciones de mutua influencia entre los motivos flamencos –y por extensión, españoles– y el arte de vanguardia, recogiendo también sus derivaciones en la cultura popular, entre 1870, cuando tras la visita de Manet a España comienzan a popularizarse los retratos de bailaoras y toreros en la pintura, el teatro, la fotografía o el cine, hasta 1939, cuando en la iconografía

surrealista adquiere el tema un tinte definitivamente siniestro, acorde con las circunstancias. ¿Cuál es la razón de que, especialmente en momentos de crisis y cambios, aparezca la bailarina española en la obra de Picasso, Pica-bia, Miró, Masson, Goncharova, Man Ray, los Delaunay...? En la exposición intentaremos mostrarlo, aludiendo a las cuestiones estéticas y simbólicas –la identidad nacional y de género– que a través de esos motivos se construyen y re-presentan.

Las exposiciones, con su fragmentación, versatilidad y constante renovación, pueden establecer un discurso

menos limitado, más arriesgado y personal que el de la propia colección del museo –el elemento esencial de su discurso– además de complementarla. Como institución productora y gestora de conocimiento, el museo debe aportar un conocimiento específico, buscar territorios y narraciones propias, contar una historia del arte distinta a la universitaria, partiendo de la materialidad de las obras e incorporando los discursos teóricos en torno a ellas. Por eso la investigación en el Museo tiene un amplio territorio ante sí, del que no forman parte solo las obras, sino también los modos en que se agrupan y muestran, la narración que se establece con ellas.

Recibido: 3 de febrero de 2006

Aceptado: 28 de febrero de 2006